

LA DAMA DE HIERRO

Para muchos una de las más importantes poetas argentinas vivas, Juana Bignozzi, cuya poesía reunida apareció hace dos años con el título *La ley tu ley*, viaja cada tanto a Buenos Aires desde la Barcelona donde vive. A continuación conversa con **Radarlibros** sobre el sentido de esos viajes, lo que encuentra en cada uno de ellos y su resistencia a toda forma de sentimentalismo.

POR MARÍA MORENO

Juana Bignozzi dice que, en las vísperas de su partida a Barcelona, en donde vive desde 1974, no puede tragar. Es así en cada regreso a la patria y en cada despedida: se le atraganta. La distancia brechtiana supuestamente ajustable a una mujer de izquierdas le falla a la altura de la epiglotis, y ella termina llevándose las manos angustiadas al pecho en un gesto de grotesco criollo, ese género que ella toma con pinzas. Luego –lo sabe– no parará de llorar hasta Río de Janeiro. Juana Bignozzi es, para los cultivadores de *rankings*, la mayor poeta viva. Lo certifica el hecho de que su imagen haya ocupado el suplemento cultural de *La Nación*, a pesar de su pasado como "magnífica militante de base de un partido" y de que se queje en estos términos y en verso: "ya no hay pintores del rumor de mi clase". También lo certifica el hecho de que haya llegado a las obras completas (*La ley tu ley*, Adriana Hidalgo, 2000) y, en un golpe de giro, haya limado su voz poética de un tono sentencioso y de autoironía que la crítica ha descripto como gajes de estilo, pero que ella ve como señales de alarma. Esto último en *Quien hubiera sido pintada* (Siesta, 2001). Pero a esos ajuste los hizo allá, en Barcelona, en la esquina de Montaner y Provenza con un fondo de tráfico pesado. Acá, Juana Bignozzi se crió en una casa cultural de Saavedra, con padres rojos, veladas en el Colón y lecturas de *El crimen de la guerra* de Alberdi, aunque la parra pidiera versos de Héctor P. Gagliardi y la radio dejara escapar los *¡Cathy! ¡Cathy!* de Pedro López Lagar en *Cumbres borrascosas*. Por eso ella siempre ha tenido sobre el centro de la ciudad una mirada en perspectiva y la idea de que la fama es ser muy saludada en un bar. Como éste del cruce entre Bartolomé Mitre y Ayacucho, donde el mozo exige que le mande el diario cuando salga la nota. La mirada amorosa de Juana sobre Buenos Aires no es negadora, pero no ha comprado los anuncios mediáticos de cada vez más secuestros express y la basura como maná de los excluidos.

–Existen los conversos que lo único que hacen es contar horrores del país. Un amigo me dice: "Mi mujer ha ido a rescatar a sus padres". "¿De dónde?", le pregunto yo.

De Fuerte Apache...

–No precisamente. "Y han vuelto todo el viaje de vuelta vomitando", me aclara. A mí el destino de toda esa clase media aterrorizada de que le roben la heladera no me preocupa. Muchos argentinos que viven fuera del país ahora se justifican: "Por eso no volví nunca... ¿no ves que no se puede salir a la calle?" Como antes se justificaron por lo que hicieron y no hicieron. Está toda esa picaresca de la gente que se fue. El otro día me invitaron a participar en una investigación sobre el exilio en las mujeres. Me enviaron una lista de "exiliadas" y en realidad exiliadas había dos. Porque hay exilios reales dolorosísimos, hay exilios de gente que no quiso volver, y hasta exilios conyugales. Los que se fueron mal, perseguidos, escapando, son un grupo; no es el exilio masivo que ha utilizado todo esto. Pero yo siempre aclaro que no soy una exiliada, que me fui porque pensé que a este país lo iban a gobernar los montoneros. Más que una exiliada, soy una desterrada. Y cada vez que vuelvo me entero de alguna desaparición. Por ejemplo la de Rubén Chiade. Rubén vivió el sueño de la poesía de un modo como no lo vivieron los grandes poetas, como seguramente Gelman no lo vive. Tengo que escribir sobre esa falsa ilusión. Me da envidia y me da miedo eso de morir en un espejismo, yo que vi desaparecer a tantos. Y algunos, como Chiade, persisten en la misma poesía a pesar de que no se puede escribir a los treinta años como a los setenta. Porque o no te pasó nada o es una falacia. Si en cuarenta años no cambiaste un solo pensamiento ni un par de zapatos tendría que llegar una

En un reportaje dice que en *Mujer de cierto orden* hablaba del desencanto mucho antes de vivirlo, y de un estar de vuelta precoz. Que cuando eso sucedía realmente convenía ser más recatado en el poema.

–La juventud es trágica, y cuando se publica desde muy joven como yo, las desdichas suelen estar amplificadas. Te ha dejado un novio y ya te ponés a disertar sobre los hombres. Y al mismo tiempo pensás que no vas a sobrevivir a tanta desdicha. Pero es ahora cuando realmente sabés que no vas a sobrevivir tantas noches. Y que un final es más definitivo. En el poema "Degas", yo hablo de "ese color lóbrego de la falsa desdicha juvenil". Tenemos la herencia romántica del poeta muriéndose desgarrado y escupiendo sangre pero, cuando después no te morís, ni te mató tu amante ni te colgaste, te quiero ver. Tenés cuarenta años y sabés que vas a seguir escribiendo. Ahí empieza un poco el desafío.

> "Algún día alguien va a leer la poesía de Pizarnik como el niño miró al gran duque. Es decir, sus textos van a volver a su verdadera dimensión. Porque ella se quedó en una especie de poesía de vanguardia adolescente que no se habría podido sostener si hubiera seguido viviendo. Cuando murió debía estar en una encrucijada respecto de su obra."

edad en que te entre desesperación.

Y hacerse comerciante como Rimbaud...

–Y no decir "lo que pasa es que a mí el poder nunca me toleró". Cuando me dieron la tapa de *La Nación* muchos dijeron que yo siempre había escrito para *La Nación*. Y esto habla mal de mi inteligencia porque si fuera cierto tendría que haber llegado antes. Porque pocas poetas vivas han tenido una tapa ahí. Qué iba a pensar que iba a llegar a *La Nación* yo, cuando *La Nación* era una "vida paralela" de la nuestra. Porque en los sesenta, si eras un poco realista, no tenías ambiciones con *La Nación* y, menos, competencia: era simplemente otro mundo. Yo siempre pienso que hay una Juana Bignozzi que se llama de otra manera y que está escribiendo mucho mejor que yo y que un día va a publicar y yo voy a pasar un papelón. Y eso me impide ser soberbia. Mejor dicho, soy soberbia pero no soy jactanciosa.

En cierto modo se puede decir que usted tampoco cambió...

–Creo que la de mi poesía es una voz que no cambia pero que se va construyendo. Si lee mi primer libro y después *Mujer de cierto orden* ve que esa muchacha aprendió a escribir, a limpiar el poema de grandilocuencias, pero que tiene la misma voz.

Sorprende en *Quien hubiera sido pintada* una mirada muy poco colonizada. Mientras que hay poetas que parecen viajar para poder desterritorializar sus textos y en sus poemas aparece un París que funciona acríticamente como un mito de metrópoli. Pienso en *Rayuela* y su Bulevar Saint Michel.

–Son los poemas turísticos. Si uno empieza escribiendo "Caminaba yo por Atenas", no tiene salida. El escenario de prestigio salva porque, por un lado, da una jerarquía, pero por el otro envejece. Las nuevas generaciones no se fascinan igual con las vanguardias que los del '20. "El viejo Bul Mich, la calle del mundo" de Tuñón sólo pudo ser escrito en la época en la que fue escrito. Tampoco tengo el mito de Roma, donde no viviría porque tiene un aspecto canalla del que carezco (soy de un cierto orden). Pero viviría en Florencia, donde los habitantes conviven con el arte sin desmayarse.

VARONERA

En los sesenta, si se era mujer, la estrategia era cantar con voz grave, como Susana Rinaldi, incluso metafóricamente. La conquista del territorio público se expresaba en las novelas de Martha Lynch, Silvina Bullrich y Beatriz Guido al pie de la letra: la plaza, el comité, el banco. Un ademán como el de Isabel Allende en *Afrodita* o el de Laura Esquivel en *Como agua para chocolate* hubiera sido impensable en esa época: ir de la cocina como destino a la cocina como espacio de placer, fiesta lingüística y recuperación desde otra parte, a tono con el repliegue y el conformismo del género despolitizado y el boom de la etnia y los sentimientos. Sin embargo, los versos de Juana atraen a las damas por un "no sé qué", y ella es la primera sorprendida.

Sus libros provocan, más allá de los lectores de poesía y de los críticos, una gran identificación en las mujeres de cierta edad. Son algo así como la autoayuda que no ayuda.

–A mí me asombra eso. Parece que logro que esas mujeres reconozcan su voz pero yo no me doy cuenta. Y suelen ser mujeres que han tenido más lucha por sus reivindicaciones o más dificultades que yo, que hablo desde un lugar más o menos sereno, porque no siento que haya tenido que luchar por mi condición de mujer. Entonces me asombro de "llegar" a una madre de familia, enamoradísima de su esposo que me dice "y ahora le doy tus libros a mi hija". Pienso que lo que ve en mis textos es la voz callada de ella.

Nunca escribió "como mujer". Nunca pensó en eso que ahora se llama "género".

–Yo me crié entre hombres. Era la única mujer del grupo El Pan Duro, en los recitales y en las reuniones de célula. Al menos, hasta que tuve casi treinta años. No había entonces esta eclosión de poetas mujeres. Tal vez eso aportó el feminismo. En El Pan Duro yo no tenía amistades profundas. Éramos compañeros. No tanto con las "compañeras" de los compañeros, con las cuales parecía imposible hablar. Al grupo lo iniciaron Juan Gelman, Héctor Negro y Julio César Silvain. Después se amplió con gente que ideológicamente era militante pero no en una práctica. Yo he sido muy amiga de Eduardo Romano, de José Luis Mangieri y de Alberto Spunberg, y lo sigo siendo. Siempre he tenido amigas mujeres, pero no precisamente poetas. Ahora sí, porque todas las chicas escriben. Claro que con esto de la edición de autor publica todo el mundo. Yo nunca me pagué un libro, ni el primero. Cuando hacés una edición de autor perdés una parte del juicio porque alguien tiene que apostar por vos, decir que valés. Si te rechazan noventa editores, algo pasa.

Hacer una edición de autor es como darse una existencia decidida por uno.

–Y eso no debe ser así. A mí ya me sacaron de las manos los cuatro inéditos que tenía. Yo a eso del poeta con las gavetas llenas de poemas no lo creo. Sólo se trata de moverse con cierta dignidad. En los '60, tal vez yo escribía lo que las otras chicas no escribí-


FOTOS: JORGE LARROSA

an. Estaba Fina Warschaver y nadie más. Porque Elizabeth Azcona Cranwel y Emma de Cartosio son mundos opuestos. Los hombres se han reído de la poetisa, la escritora. Cuando uno es mujer tiene que cuidarse más que un hombre, para que no se identifique a mujer poeta con un florerito de cristal con una flor adentro.

¿Nunca le aparece lo que Delfina Muschietti llama la voz mendicante?

—Yo no tengo mucha vida interior. No soy una mujer con un alma. A mí de chica me gustaba ser famosa en Buenos Aires. Y ser famosa era ser conocida como los escritores que se estudiaban en el secundario. Como Gustavo Adolfo Bécquer o Belisario Roldán. Y, por supuesto, Mario Bravo y Almafuerte. Y siempre, hasta que entra Tuñón en mi vida, leí a Rubén Darío. "Famosa" era para mí ser reconocida en los grupos literarios, que todos me saludaran en los cafés de Corrientes. Y cuando lo logré estaba contentísima. Pero después de tantos años afuera, sin hablar ni escribirme con casi nadie, la obra completa me impresionó. Yo creía que tenía una ciudad perdida.

¿Usted piensa que tuvo que eludir algunas mitologías?

—Muchas de las poetas de hoy dicen que escriben para rescatar la voz acallada de la madre. En mi casa no había ningún silencio. No tuve que rescatar la voz de nadie, más bien traté de acallarla. Desde mi bisabuela en adelante, todas las mujeres de mi familia trabajaron fuera de su casa. Eran obreras textiles. Las típicas fabriqueras. Mis tías, hermanas de mi padre, también. Mi padre, que venía del anarquismo, fue fundador de FORA y después se vinculó con el Partido Comunista. Mi casa era una casa donde se hacían reuniones clandestinas. Mi madre estaba en UMA. Yo hacía de correo, le llevaba la prensa a Doña Margarita de Ponce. Tal vez yo hice la vida de un hombre.

¿Cómo se construye ese estilo que Sarlo llama "de un orden natural de la lengua"?

—Me es natural un discurso ordenado. Contra eso tengo que luchar porque constantemente tiendo a las conclusiones. A dar una máxima.

En el prólogo de *La ley tu ley*, Helder habla de "juicio" y "veredicto".

—Pero el poeta tiene que dejar las cosas más abiertas. Y lo voy a lograr. Evitar la sentencia. Ahora estoy tratando de hacer finales no tan concluyentes para que no se conviertan en consignas o imperativos morales.

¿Qué queda de sus insistentes lecturas de Tuñón?

—Yo, que he sido su devota, no tengo influencia de él. Tal vez porque a pesar de que no soy feminista, él hablaba de un universo de hombres del que yo estaba excluida. ¿Cómo identificarme con eso de "Domingo de pecado en el Moulin de la Galette bailando con el pañuelo rojo de Santa Catalina"?

La marinería...

—Yo diría que era el mundo de mis tíos, en el que nunca viví. Porque si en esa mitología no tenías un papel dudoso no tenías ningún papel. Tampoco creo que tuve influencia de Gelman, que es muy vallejiano y yo nunca tuve esa marca. Es como si yo fuera, no inmune sino incapaz de aprender. En cambio creo que tengo influencia de los italianos como Eugenio Montale o de las voces de la ciudad. Como si yo en *Mujer de cierto orden* fuera una muchacha que caminara por la calle y escribiera la ciudad. Una ciudad que no era ni mistificada ni tanguera sino que estaba más cerca de la real.

Usted es de la generación en que era necesaria la voz recia. Era el feminismo de la igualdad. Martha Lynch no es Isabel Allende.

—La estrategia era estar en el mismo espacio de poder. Porque nunca hay que dejar la mitad de la mirada afuera. Tu juicio desde el *ghetto* siempre va a ser falso.

En la literatura que el mercado propone como "de" y "para" mujeres campea el erotismo. En sus poemas hay una suerte de pudor.

—Yo soy una mujer negada a los sentidos y sobre todo a hablar de eso.

¿Por puritanismo o porque el secreto forma parte de su sistema poético?

—Porque viví en una poca en que de eso no se hablaba.

Y además estaba el puritanismo del Partido Comunista.

—Que era terrible, sí. Pero de todos modos yo no tengo esa relación con la literatura. Escribo poemas que hablan de la experiencia amorosa pero los voy a romper antes de morirme porque no quiero que vean esa parte de mí que no tiene ningún interés. Es la experiencia de una mujer más. Tampoco contesto sobre ciertas cosas. Una vez una poeta me preguntó: "¿Cómo te va en el amor?". Y yo le dije "¿Cómo? ¡Ni sé qué me querés preguntar!". Lo poco que me ha ido en el amor está ahí, en los poemas, y si no está ahí es que no está.

Sin embargo, tenía un padre anarquista que habría leído panfletos sobre el amor libre.

—Pero que pregonaban el amor libre como institución. No una historia de los sentidos.

Helder dice que después de Alfonsina, usted.

—Pobre. No sé cómo ha pasado. Eso sí que me impresiona y me hace ver que soy una anciana poeta. A todo esto yo nunca he visto la dulzura que encuentra la lectura escolar de Alfonsina. En ese poema en que dice "Hoy han venido a verme/ mi madre y mis hermanas./ Hace ya tiempo que yo estaba sola/ Con mis versos, mi orgullo... casi nada", su sentido de la familia era realmente moderno. Ella no rescata el papel de una mujer lacerada, herida por el amor, sino herida pero peleadora.

¿Y cómo se salvó del alejandrismo?

—¡Por favor!

Alejandra Pizarnik es reivindicada ahora desde lugares muy diferentes. Hay una especie de unanimidad en torno de su poesía.

—Pero eso va a pasar. Algún día alguien va a leer esa poesía como el niño miró al gran duque. Es decir, cuando se trabaje sólo con los textos de Pizarnik va a volver a su verdadera dimensión. Porque ella se quedó en una especie de poesía de vanguardia adolescente que no se habría podido sostener si hubiera seguido viviendo. Cuando murió debía estar en una encrucijada respecto de su obra. Porque inteligente en la construcción de su personaje era, ya que ese personaje ha sobrevivido treinta años. Yo he tenido una amistad con Pizarnik muy agradable y fuera de este coro que tenía a su alrededor, pero ella no daba un paso sin saber adónde la iba a llevar. Estoy segura de que cuando deja de escribir por la muerte ya estaba enfrentada a su obra.

¿En qué se basaba esa amistad?

—Salíamos a comer, intercambiábamos lecturas. Cuando iba a su casa, me echaba cuando venía una poeta importante porque tenía miedo de que dijera alguna cosa inconveniente. Era una amistad por la que yo nunca entré en su universo. Una relación muy tenue.

¿Tenue?

—Cotidiana. Ni siquiera sé si ella me ha leído alguna vez. Con eso te digo todo. Igual eso no me importó nunca en una amistad. No soy de las que andan con el poema bajo el poncho. Tengo relaciones literarias y tengo amistades. A veces coinciden.

GUSTOS

En un reportaje publicado en el número 21 de la revista *Feminaria*, Juana Bignozzi cuenta a Marcela Castro y Silvia Jurovietzky que, si no se muere en Buenos Aires, se muere. Que le gustaría ser enterrada en Chacarita, adonde –sospecha– no la pondrán en la bóveda de los poetas sino cerca de Luis Sandrini. En nicho no, porque es claustrofóbica. Y que si se muere en Barcelona, resucita para tomarse el avión. Es su tono humorístico, llano, que matiza con precisiones de obrero manual, donde la teoría literaria se encarna rigurosamente en objetos materiales aunque éstos sean tropos o metafísica, un tono con que apoya esa obra de un alto grado de sofisticación.

—Quisiera ver qué está haciendo Helder desde hace tantos años. De otras personas ya sé lo que van a hacer y no me inquieta si publican o no. Me interesan Osvaldo Bossi, Walter Cassara y Mirtha Rosenberg. Porque no se trata de que te guste a vos o de que esté bien. A veces veo un libro que no es bueno, pero es un libro no bueno de "un poeta". En otros decís acá no hay nada aunque se trate de un hombre o de una mujer que hayan escrito treinta libros. Yo admiro el voluntarismo de esa gente que publica, y todo es igual, y llena de papel el mundo.

¿El neobarroco?

—Me gusta *El vespertillo de las parcas* de Arturo Carrera. El neobarroco cerrado me cae muy lejos.

¿Por qué esa voz poética nunca pasa a la novela?

—Lo que me impidió ese desatino es que cuando pienso en una novela siempre me imagino sagas.

¿En este viaje encontró poesía interesante?

—Me fascina ese lenguaje duro, casi obsceno que manejan muchos muchachos como Washinton Cucurto, Martín Rodríguez o Santiago Llach. Cosas que yo nunca hubiera dicho en voz alta. Ese prosaísmo. Me interesa la marca política que hay en la poesía de Llach, la visión crítica hacia una clase. Y la densidad de Walter Cazzara u Osvaldo Bossi. Aunque a menudo no pueda seguir del todo el sentido, sé que es poesía. Porque después del neobarroco ha habido una recuperación de la voz narrativa. Pero la poesía no es un relatito.

Usted dice que en sus textos la voz autobiográfica es falsa. ¿Podría decirse que participa de una biografía colectiva?

—Yo soy muy conversadora. Es decir que hablo todo el día. Y la gente que habla todo el día nunca dice algo importante. Por eso cuando alguna amiga me hace una confidencia me suele aclarar "a vos no hace falta decirte que no lo repitas". Porque lo importante seguro que no lo digo. Y en la poesía pasa lo mismo. Hay cosas mías que jamás voy a decir. Por eso me salvo de hacer ese tipo de poesía desgarrada que no quiero hacer.

Sin embargo, transmite la amenaza de que algo va a ser dicho.

—Pero yo tengo siempre alrededor una cortina de ruido.

Hay mucha ironía acerca de usted misma.

—De eso me di cuenta el otro día durante una lectura. Estaba leyendo un poema que a mí me parecía solemne, casi un plomazo... Y empecé a escuchar risitas.

¿Y cómo lee?

—Como un general en jefe.

OBRA EN MARCHA


LAS VUELTAS DE CÉSAR AIRA
Sandra Contreras

Beatriz Viterbo
Rosario, 2002
318 págs.

POR ARIEL SCHETTINI

Las vueltas de César Aira es uno de los libros de crítica literaria más necesarios de los últimos tiempos. No solamente porque está dedicado a un escritor sobre el cual parece que todos los críticos deben expedirse, sino también porque utiliza herramientas críticas que fueron injustificadamente olvidadas y se revelan como poderosamente efectivas a la hora de delimitar la obra de un autor.

Las vueltas de César Aira es un trabajo sobre una "obra" y sobre un nombre: César Aira. Que se trate del escritor argentino más importante de los últimos veinte años no le impide a Sandra Contreras imponer una serie de conceptos que lo ubican y nos permiten que su literatura se vuelva legible. Es que la autora trabaja con las herramientas más clásicas: ordena la obra, le da una cronología, la separa en ciclos, la opone a las obras de sus contemporáneos y la somete a una genealogía.

Esas acciones sobre la prolífica obra de Aira convierten a su veintena de volúmenes, por primera vez, en un objeto académico. Alguien podría decir que a partir de este libro la "ilegibilidad" de Aira queda disipada por la posibilidad de una escritura sobre ella: nada como una buena crítica para hacer del misterio de una obra un objeto de conocimiento.

Y es que ese trabajo sobre una obra parecía olvidado en la Argentina (donde sus académicos, siempre famélicos por la novedad, abandonan simplemente la tradición que los construye). Por eso *Las vueltas de César Aira* es un acontecimiento en dos sentidos: respecto de la obra de Aira y seguramente respecto de la historia de la crítica.

La primera oposición que construye Contreras es la de Aira versus Saer y Piglia, como los escritores fundamentales de la década del ochenta en nuestro país, y némesis del autor. Éstos, que siguen los pasos de Borges, no cesan de ampararse en el concepto de ficción como el motor de sus obras. En cambio Aira, dice Contreras, hace una serie de gestos completamente nuevos: reivindica vanguardias olvidadas o meramente ignoradas, construye una tradición renovada y se define como un "artista" que usa la ficción como el medio más eficaz de mostrar sus "invenciones".

A partir de esa contradicción entre "ficción" e "invención", la obra de Aira se escribirá como una novedad constante en la literatura, que le permite hacer un camino extraño a la influencia borgeana. Del mito nacional de *Moreira* hasta la fábula barrial de *La villa*.

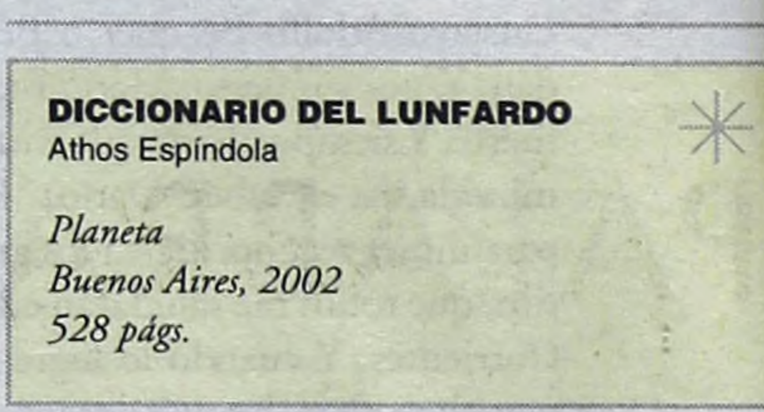
Y ello, produciendo efectos múltiples. Según Contreras, Aira sería uno de los pocos escritores argentinos que escriben de acuerdo a ritmos y sonidos que provienen de otros medios, sobre todo de la televisión.

Pero también, Aira es el escritor que reivindica en su genealogía una serie completamente nueva: Arlt, Copi, Puig, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini son los escritores que le permitieron encontrar la materia de la cual están construidas sus novelas. Esas novelas no sólo cuentan disparatadamente un mito de fundación nacional a partir de mutaciones genéticas, que van desde la novela *La liebre* hasta *La guerra de los gimnasios*, también le permiten al escritor desarrollar una nueva teoría de la literatura como un material envolvente que se dispara continuamente hacia adelante. La novelística de Aira, de acuerdo con este libro que nos enseña a leer, sería ese mecanismo infinito de sucesos, que sin posibilidad de retorno escapan hacia el futuro. Escapar no es sino el modo de construir géneros, que se incluyen en el universo de César Aira. El melodrama y la fábula sentimental de los personajes o la aventura como la construcción de un espacio autónomo de experiencia que "suspende" el tiempo y se incrusta en el devenir, son parte de las estrategias con las que Aira "arma" sus objetos de observación. A partir de ellos, el autor se encuentra con lo que Contreras llama "la fábula barrial", mediante la cual, desde *Los fantasmas*, Aira emprende la narrativa de una epopeya del barrio de Flores. Entre esas dos formas/espacios, Aira despliega su teoría de la traducción, de la velocidad de la escritura, del artista como personaje fundamental de su obra, o del monstruo como la figura ejemplar de la novela.

Como en los buenos libros de crítica literaria, Sandra Contreras logra aquello que todos esperamos leer: la construcción de un mundo como el de César Aira, que se ilumina bajo la mirada de la crítica minuciosa.

Se trata de mostrar el trabajo, sin dudas persistente, de quien puede leer una obra y darle una vuelta definitiva: ordena un fichero y coloca al escritor en un espacio cierto, cataloga su obra y la organiza, establece diferencias, compara y confronta, es decir: le da un lugar posible en la biblioteca. Pero ello carecería de sentido si no fuera porque también jerarquiza la obra y la pone a prueba, la violenta hasta imponerle un sentido veraz. Con esas operaciones, el misterio de la creación se convierte en el descubrimiento de los mecanismos de producción de una cultura; ésa es la mejor crítica literaria. Notablemente, en un libro que jamás se aparta de la literatura como su objeto de su estudio, podemos leer una parte importante de la historia de la cultura argentina de los últimos años.

El libro, tal como señala Contreras, tiene su origen en una tesis doctoral (2001) dirigida por Nicolás Rosa. Valga la aclaración como ejemplo de la tarea fundamental de algunos investigadores argentinos que, contra las más precarias condiciones de trabajo, pueden llevar a cabo, sin que les tiemble el pulso, una pequeña obra maestra.


DICCIONARIO DEL LUNFARDO
Athos Espíndola

Planeta
Buenos Aires, 2002
528 págs.

POR DANIEL LINK

Una de las cosas que hay que tener en cuenta en el examen de las relaciones entre los libros y el mercado que le sirve de contexto es que el mercado responde sólo a la lógica de la rentabilidad, con lo cual tiende a reducir costos para aumentar ganancias. No otra cosa es lo que a los mercados les importa, se trate de las empresas de servicios públicos o de las compañías de *entertainment*, entre las que se incluyen muchas veces a las editoras de libros (no por oscuras maquinaciones conceptuales de determinadas vanguardias culturales sino por la estructura misma de los *holdings* empresariales en las que progresivamente las editoriales se integran). Sería injusto, por lo tanto, pedirles a esas empresas otra cosa que un buen producto (se trate de suministro de energía, medicamentos, libros o charlas sobre libros).

El Estado, pensamos (con razón) los argentinos, debería velar por la calidad de los productos que los mercados entregan a los consumidores, y las instituciones de Estado (sostenidas por los contribuyentes, es decir, quienes constituyen el *campo de operaciones* de los mercados) estarían precisamente para velar por los intereses de los contribuyentes: ¿cuál es la relación entre costo y beneficio que garantiza un buen producto, se trate de energía eléctrica, servicio de transporte o libros? Así como hay instituciones específicamente dedicadas al contralor de los productos alimenticios, hay (debería haber) instituciones específicamente dedicadas al contralor de los productos culturales.

No es extraño que con la generalizada sos-

SILENCIOS EN MALIHUEL

EL SECRETO Y LAS VOCES
Carlos Gamerro

Norma
Buenos Aires, 2002
364 págs.

POR JONATHAN ROVNER

Malihuel es una ciudad imaginaria ubicada en la provincia de Santa Fe. Un mundo inventado, complejo y fragmentario como la realidad, pero construido por un escritor. Allí, en Malihuel, trascurre *El secreto y las voces*, la última de las tres novelas que Carlos Gamerro lleva publicadas hasta el momento. Al igual que la Yoknapatawpha de Faulkner, o que el Coronel Vallejos de Puig, Malihuel funciona como una síntesis de la nación que supuestamente lo contiene.

Malihuel (la Argentina) es un pequeño pueblo de provincia cuya historia se remonta a los tiempos de la colonia y en el que por un momento convivieron los antiguos estamentos de la propiedad feudal con las técnicas modernas de la represión armada. Allí es adonde el Fefe, personaje y narrador, regresa después de veinte años de ausencia. Se presenta y, como quien no quiere la cosa, comienza a preguntar por un crimen.

"¿Un crimen de pueblo chico?", pregunta el Fefe en la primera frase del libro. "¿Y por qué acá, justamente?", le responde azorado su interlocutor. El Fefe tiene una excusa para formular impunemente esa pregunta. El Fefe no está preguntando por ese crimen de pueblo chico que no es distinto del de los treinta mil desaparecidos. No, el Fefe, al menos eso es lo que dice, quiere escribir un policial.

El secreto y las voces es, definitivamente, un tejido, es decir: un entramado de ejes que se cruzan. De un lado está el secreto (el homicidio de un joven de buena familia, a cargo de la fuerza pública local, obviamente, a las órdenes del gran aparato estatal). Del otro lado, y atravesándolo hasta darle todo su espesor narrativo, las voces. Voces de los vecinos de Malihuel que, veinte años después, recuerdan su propia experiencia del horror. Y lo recuerdan con distintos dispositivos verbales, de los que la novela parece ser un exhaustivo catálogo. La culpa negada, las estrategias de mitigación, las distintas versiones del arrepentimiento y el cinismo son las que hablan con el Fefe a lo largo de toda la novela.

El secreto y las voces puede parecer una acumulación de relatos que van retaceando y entretejiendo una misma historia, como el contorno de un círculo dibujado a través de sus tangentes. Pero es algo más que eso. En el escamoteo de los hechos tal cual fueron, acompañado de una lengua que se deshilacha a medida que se acerca a los acontecimientos más cruciales, la propia conciencia del narrador irá quedando envuelta, hasta perder su propio recuerdo.

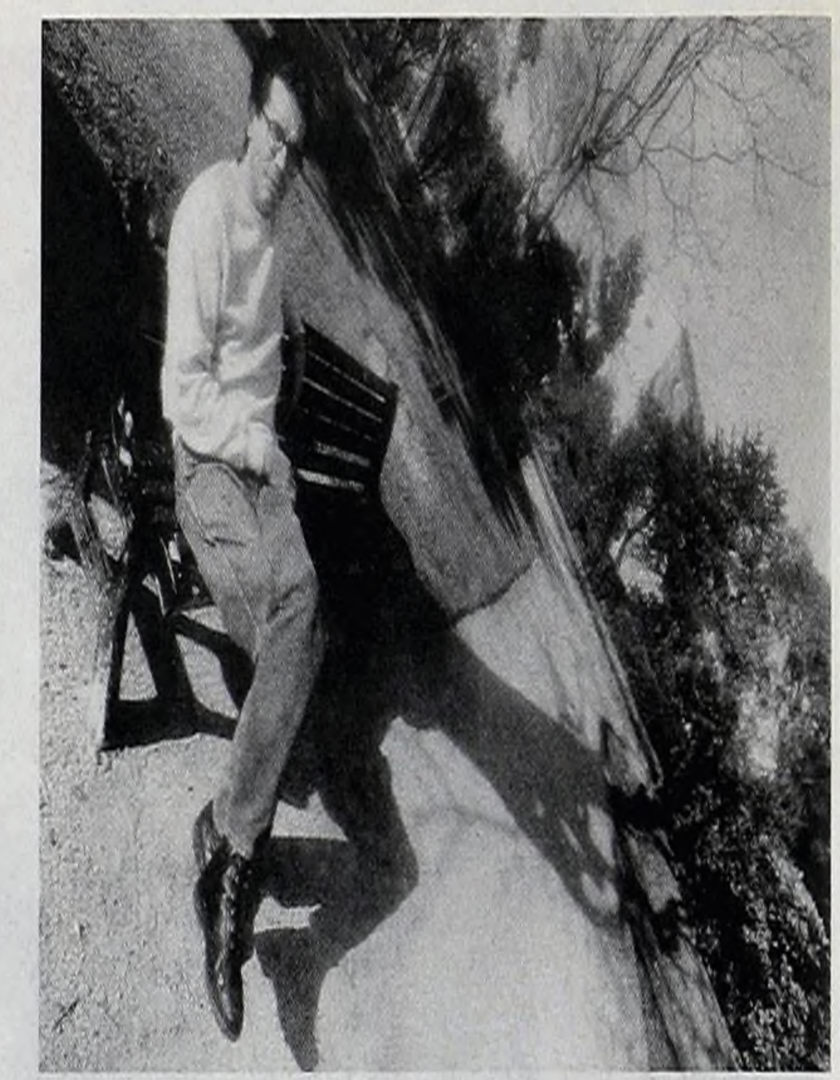
"¿Sabés lo que pasa? Con tanto que me cuentan, no puedo retener...

—Fefe, vos estabas ahí esa noche. Con nosotros. Viste todo lo que pasó.

No termina de decirlo que ya sé que es verdad. Era por eso, y no por las dudosas dotes narrativas del ex cabo, por lo que la escena se representaba tan vívida en mi imaginación. No era mi imaginación. Era recuerdo."

El gran hallazgo de Gamerro en su novela consiste en un dispositivo mediante el cual se puede hacer hablar al silencio. Y ese dispositivo no es otra cosa que la literatura.

OBRA EN MARCHA



LAS VUELTAS DE CÉSAR AIRA
Sandra Contreras

Beatriz Viterbo
Rosario, 2002
318 págs.

POR ARIEL SCHETTINI

Las vueltas de César Aira es uno de los libros de crítica literaria más necesarios de los últimos tiempos. No solamente porque está dedicado a un escritor sobre el cual parece que todos los críticos deben expedirse, sino también porque utiliza herramientas críticas que fueron injustificadamente olvidadas y se revelan como poderosamente efectivas a la hora de delimitar la obra de un autor.

Las vueltas de César Aira es un trabajo sobre una "obra" y sobre un nombre: César Aira. Que se trate del escritor argentino más importante de los últimos veinte años no le impide a Sandra Contreras imponer una serie de conceptos que lo ubican y nos permiten que su literatura se vuelva legible. Es que la autora trabaja con las herramientas más clásicas: ordena la obra, le da una cronología, la separa en ciclos, la opone a las obras de sus contemporáneos y la somete a una genealogía.

Esas acciones sobre la prolífica obra de Aira convierten a su veintena de volúmenes, por primera vez, en un objeto académico. Alguien podría decir que a partir de este libro la "ilegibilidad" de Aira queda disipada por la posibilidad de una escritura sobre ella: nada como una buena crítica para hacer del misterio de una obra un objeto de conocimiento.

Y es que ese trabajo sobre una obra parecía olvidado en la Argentina (donde sus académicos, siempre famélicos por la novedad, abandonan simplemente la tradición que los construye). Por eso *Las vueltas de César Aira* es un acontecimiento en dos sentidos: respecto de la obra de Aira y seguramente respecto de la historia de la crítica.

La primera oposición que construye Contreras es la de Aira versus Saer y Piglia, como los escritores fundamentales de la década del ochenta en nuestro país, y némesis del autor. Éstos, que siguen los pasos de Borges, no cesan de ampararse en el concepto de ficción como el motor de sus obras. En cambio Aira, dice Contreras, hace una serie de gestos completamente nuevos: reivindica vanguardias olvidadas o meramente ignoradas, construye una tradición renovada y se define como un "artista" que usa la ficción como el medio más eficaz de mostrar sus "invenciones".

A partir de esa contradicción entre "ficción" e "invención", la obra de Aira se escribirá como una novedad constante en la literatura, que le permite hacer un camino extraño a la influencia borgeana. Del mito nacional de *Moreira* hasta la fábula barrial de *La villa*.

Y ello, produciendo efectos múltiples. Según Contreras, Aira sería uno de los pocos escritores argentinos que escriben de acuerdo a ritmos y sonidos que provienen de otros medios, sobre todo de la televisión.

Pero también, Aira es el escritor que reivindica en su genealogía una serie completamente nueva: Arlt, Copi, Puig, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini son los escritores que le permitieron encontrar la materia de la cual están construidas sus novelas. Esas novelas no sólo cuentan disparatadamente un mito de fundación nacional a partir de mutaciones genéticas, que van desde la novela *La liebre* hasta *La guerra de los gimnasios*, también le permiten al escritor desarrollar una nueva teoría de la literatura como un material envolvente que se dispara continuamente hacia adelante. La novelística de Aira, de acuerdo con este libro que nos enseña a leer, sería ese mecanismo infinito de sucesos, que sin posibilidad de retorno escapan hacia el futuro. Escapar no es sino el modo de construir géneros, que se incluyen en el universo de César Aira. El melodrama y la fábula sentimental de los personajes o la aventura como la construcción de un espacio autónomo de experiencia que "suspende" el tiempo y se incrusta en el devenir, son parte de las estrategias con las que Aira "arma" sus objetos de observación. A partir de ellos, el autor se encuentra con lo que Contreras llama "la fábula barrial", mediante la cual, desde *Los fantasmas*, Aira emprende la narrativa de una epopeya del barrio de Flores. Entre esas dos formas/espacios, Aira despliega su teoría de la traducción, de la velocidad de la escritura, del artista como personaje fundamental de su obra, o del monstruo como la figura ejemplar de la novela.

Como en los buenos libros de crítica literaria, Sandra Contreras logra aquello que todos esperamos leer: la construcción de un mundo como el de César Aira, que se ilumina bajo la mirada de la crítica minuciosa.

Se trata de mostrar el trabajo, sin dudas persistente, de quien puede leer un obra y darle una vuelta definitiva: ordena un fichero y coloca al escritor en un espacio cierto, cataloga su obra y la organiza, establece diferencias, compara y confronta, es decir: le da un lugar posible en la biblioteca. Pero ello carecería de sentido si no fuera porque también jerarquiza la obra y la pone a prueba, la violenta hasta imponerle un sentido veraz. Con esas operaciones, el misterio de la creación se convierte en el descubrimiento de los mecanismos de producción de una cultura; ésa es la mejor crítica literaria. Notablemente, en un libro que jamás se aparta de la literatura como su objeto de su estudio, podemos leer una parte importante de la historia de la cultura argentina de los últimos años.

El libro, tal como señala Contreras, tiene su origen en una tesis doctoral (2001) dirigida por Nicolás Rosa. Valga la aclaración como ejemplo de la tarea fundamental de algunos investigadores argentinos que, contra las más precarias condiciones de trabajo, pueden llevar a cabo, sin que les tiemble el pulso, una pequeña obra maestra.

DEMASIADO TARDE PARA LÁGRIMAS

SE ESTÁ HACIENDO CADA VEZ MÁS TARDE
Antonio Tabucchi

trad. Carlos Gumpert
Anagrama
Barcelona, 2002

POR PAULA CROCI

Se está haciendo cada vez más tarde, la última "novela" de Tabucchi, nos hace caer en una trampa y nos obliga a repensar, si no los límites de la novela, por lo menos, la noción de novela epistolar. No hay dudas de que es un texto armado con cartas. Pero en las cartas no hay más que puro ejercicio narrativo, argumentativo o ensayístico, y es por eso que el libro de Tabucchi está muy lejos de ser una novela epistolar. Nadie puede pensar que es un ejemplar de este género, si no fuera porque la contratapa y el propio autor en su "Postscriptum" cometen el error de llamarla así. En principio no es novela, ni epistolar: a lo sumo, un epistolario y, como tal, desparejo, porque ésa es su condición de existencia. Días mejores, días peores, días en que la subjetividad tiñe los sucesos poco trascendentes de una relevancia inusitada o que descarta lo históricamente pertinente por considerarlo un poco demasiado ordinario. Ahora bien, si la novela epistolar comienza en el azar de una primera carta, el día que un escritor imagina, por ejemplo, la historia de dos personas que se escriben como si viviesen en dos ciudades e inventan con las cartas una lengua familiar y un espacio de residencia común, *Se está haciendo cada vez más tarde* sería una novela epistolar y Tabucchi habría quedado hechizado por los heterónimos de Pessoa.

La novela epistolar es uno de esos libros raros en los que es posible cruzar la verdad del referente inmediato, del episodio cotidiano, con la ficción de la novela y el artificio poético que supone la escritura en primera persona. El procedimiento epistolar tiene la función primera de inclusión temporal: lo que pasó queda dentro de la escritura que se está produciendo ahora, el pasado dentro del presente, el mundo narrado dentro del comentario.

Pero mostrar las cartas es develar el juego y es, sin duda, un acto de riesgo. Exige un pacto de lectura diferente del de la novela, ya que las cartas no muestran una anécdota cualquiera sino una historia de escritura. Como señalan Deleuze y Guattari a propósito de Franz Kafka –con certeza uno de los más ávidos corresponsales que haya dado el siglo XX– aunque, en apariencia, las cartas son un móvil narrativo, el pánico verdadero reside en que la máquina se puede volver en contra de su inventor y revelar sus procedimientos: "Ahora yo estoy aquí y todos pueden ver cómo escribo a través de lo que cuento" es la queja del escritor en una de sus tantas cartas a Milena (la traductora checa de Kafka). Es decir que las cartas encierran un motivo más secreto, más vital: no se trata de escribirlas sino sólo de escribir. Una escritura que nada transcribe, que se sostiene en el lugar de la ausencia del otro (lejos, muerto, abandonado), que no puede sino tener un tono cansino y machacón como las cartas de Tabucchi, "escritas con palabras corrientes, ya desgastadas por las muchas personas que las han dicho, y casi ingenuas".

Resulta interesante, entonces, analizar los procesos de construcción de los relatos mediante estas diecisiete cartas. Textos, muchas veces, deshilachados y por entregas, que se sostienen en la intriga y la promesa de su esclarecimiento. Textos que ponen en crisis el problema del punto de vista; cada carta toma un punto de vista diferente para inventar otra lengua y otra identidad (¿qué escritor se ha privado de hacerlo?). Tal vez por encontrarse más cerca de las confesiones y del diario íntimo, las cartas no permiten que aflore con tanta facilidad la ficción propia del relato, pero sí facilitan la reflexión sobre las condiciones de producción y los procesos de la escritura (*yo, aquí, ahora no hago otro cosa que escribir*). Una escritura por fragmentos y atada a la experiencia personal, a ese deseo de escribir por el puro placer de escribir, fuera de los géneros, fuera de las convenciones.

Quien espere de Tabucchi una novela al estilo de *Sostiene Pereira* o *La línea del horizonte* no la encontrará en *Se está haciendo demasiado tarde*: como mucho, un repertorio de relatos que por algún motivo no llegaron a ser novelas, que fueron descartados, quizá, por cursis, pero que el autor (por gusto, por necesidad o por voracidad editorial) decidió publicar antes de que fuera demasiado tarde (solo él sabrá para qué).

SILENCIOS EN MALIHUEL

EL SECRETO Y LAS VOCES
Carlos Gamerro

Norma
Buenos Aires, 2002
364 págs.

POR JONATHAN ROVNER

Malihuel es una ciudad imaginaria ubicada en la provincia de Santa Fe. Un mundo inventado, complejo y fragmentario como la realidad, pero construido por un escritor. Allí, en Malihuel, trascurre *El secreto y las voces*, la última de las tres novelas que Carlos Gamerro lleva publicadas hasta el momento. Al igual que la Yoknapatawpha de Faulkner, o que el Coronel Vallejos de Puig, Malihuel funciona como una síntesis de la nación que supuestamente lo contiene.

Malihuel (la Argentina) es un pequeño pueblo de provincia cuya historia se remonta a los tiempos de la colonia y en el que por un momento convivieron los antiguos estamentos de la propiedad feudal con las técnicas modernas de la represión armada. Allí es adonde el Fefe, personaje y narrador, regresa después de veinte años de ausencia. Se presenta y, como quien no quiere la cosa, comienza a preguntar por un crimen.

"¿Un crimen de pueblo chico?", pregunta el Fefe en la primera frase del libro. "¿Y por qué acá, justamente?", le responde azorado su interlocutor. El Fefe tiene una excusa para formular impunemente esa pregunta. El Fefe no está preguntando por ese crimen de pueblo chico que no es distinto del de los treinta mil desaparecidos. No, el Fefe, al menos eso es lo que dice, quiere escribir un policial.

El secreto y las voces es, definitivamente, un tejido, es decir: un entramado de ejes que se cruzan. De un lado está el secreto (el homicidio de un joven de buena familia, a cargo de la fuerza pública local, obviamente, a las órdenes del gran aparato estatal). Del otro lado, y atravesándolo hasta darle todo su espesor narrativo, las voces. Voces de los vecinos de Malihuel que, veinte años después, recuerdan su propia experiencia del horror. Y lo recuerdan con distintos dispositivos verbales, de los que la novela parece ser un exhaustivo catálogo. La culpa negada, las estrategias de mitigación, las distintas versiones del arrepentimiento y el cinismo son las que hablan con el Fefe a lo largo de toda la novela.

El secreto y las voces puede parecer una acumulación de relatos que van retaceando y entretejiendo una misma historia, como el contorno de un círculo dibujado a través de sus tangentes. Pero es algo más que eso. En el escamoteo de los hechos tal cual fueron, acompañado de una lengua que se deshilacha a medida que se acerca a los acontecimientos más cruciales, la propia conciencia del narrador irá quedando envuelta, hasta perder su propio recuerdo.

"¿Sabés lo que pasa? Con tanto que me cuentan, no puedo retener...

—Fefe, vos estabas ahí esa noche. Con nosotros. Viste todo lo que pasó.

No termina de decirlo que ya sé que es verdad. Era por eso, y no por las dudosas dotes narrativas del ex cabo, por lo que la escena se representaba tan vívida en mi imaginación. No era mi imaginación. Era recuerdo."

El gran hallazgo de Gamerro en su novela consiste en un dispositivo mediante el cual se puede hacer hablar al silencio. Y ese dispositivo no es otra cosa que la literatura.

PALABRAS EN COMÚN

DICCIONARIO DEL LUNFARDO
Athos Espíndola

Planeta
Buenos Aires, 2002
528 págs.

POR DANIEL LINK

Una de las cosas que hay que tener en cuenta en el examen de las relaciones entre los libros y el mercado que le sirve de contexto es que el mercado responde sólo a la lógica de la rentabilidad, con lo cual tiende a reducir costos para aumentar ganancias. No otra cosa es lo que a los mercados les importa, se trate de las empresas de servicios públicos o de las compañías de *entertainment*, entre las que se incluyen muchas veces a las editoras de libros (no por oscuras maquinaciones conceptuales de determinadas vanguardias culturales sino por la estructura misma de los *holdings* empresariales en las que progresivamente las editoriales se integran). Sería injusto, por lo tanto, pedirles a esas empresas otra cosa que un buen producto (se trate de suministro de energía, medicamentos, libros o charlas sobre libros).

El Estado, pensamos (con razón) los argentinos, debería velar por la calidad de los productos que los mercados entregan a los consumidores, y las instituciones de Estado (sostenidas por los contribuyentes, es decir, quienes constituyen el *campo de operaciones* de los mercados) estarían precisamente para velar por los intereses de los contribuyentes: ¿cuál es la relación entre costo y beneficio que garantiza un buen producto, se trate de energía eléctrica, servicio de transporte o libros? Así como hay instituciones específicamente dedicadas al contralor de los productos alimenticios, hay (debería haber) instituciones específicamente dedicadas al contralor de los productos culturales.

No es extraño que con la generalizada sospecha que sostiene la opinión pública sobre la capacidad de las instituciones argentinas para defender los intereses ciudadanos respecto de la lógica del mercado, que las relaciones entre los mercados y las instituciones se exaspere un poco, en estos días confusos que nos han tocado vivir: como dice el tango: *nada es mejor, todo es igual, lo mismo un burro que un gran profesor*.

Tomemos como ejemplo el *Diccionario del lunfardo*, firmado por Athos Espíndola, que acaba de distribuir editorial Planeta. Athos Ricardo Espíndola, nos informa la solapa del *Diccionario...*, habría nacido en la ciudad de Rosario en 1919 y luego de una vida consagrada al periodismo (Editorial Columba, *El Mundo*, *La Razón*) que concluyó con su retiro en 1971, se habría consagrado al apasionante ejercicio de la lexicografía, uno de cuyos resultados es el *Diccionario del lunfardo* ahora publicado, "fruto de cinco años de estudio e investigación".

La lexicografía (la disciplina en la que son expertos quienes elaboran diccionarios) y la dialectología (los estudios sobre la variación en los usos del lenguaje de acuerdo con variables en principio geográficas, pero también de clase, de edad, etc.) son de las más apasionantes disciplinas de la lingüística aplicada (de por sí apasionante). Prueba de eso es la atención que se presta a los diccionarios en todo el mundo, y efecto de esa atención, la cantidad ingente de recursos que los Estados destinan, a través de sus instituciones específicas, a garantizar la calidad de esos diccionarios. El estado de una cultura bien puede medirse por la calidad de sus diccionarios.

En el 2001 se distribuyó en la Argentina el *Diccionario del español de Argentina* (*DeArg*), publicado en el 2000 por la editorial Gredos (especializada en diccionarios), elaborado a lo largo de más de quince años de trabajo en el seno de un proyecto de investigación con sede principal en el Departamento de Lingüística Aplicada (Lenguas Románicas) de la Universidad de Augsburgo (Alemania), patrocinado por el organismo alemán DFG y que supo involucrar al prestigioso Instituto Caro y Cuervo de Colombia, que había editado en 1993 un *Nuevo diccionario de argentinismos* como embrión de éste del 2000. Los avances tecnológicos (la computación) y la maduración metodológica hicieron del *DeArg* (coordinado por Claudio Chuchuy, con una decena de colaboradores) una obra, si no perfecta (ningún diccionario lo es, por la propia inestabilidad del lenguaje), al menos insoslayable para todos los apasionados por las palabras y las cosas (desde los adictos a los crucigramas hasta los maestros, los lexicógrafos y los escritores).

Por cierto, el *Diccionario del lunfardo* de Athos Espíndola ahora distribuido no es, en rigor, un diccionario del lunfardo sino un diccionario del español urbano de la Argentina, en cuyo desarrollo histórico el lunfardo (ese lenguaje especializado del hampa) ocupó un lugar central. Para muestra, alcanza con leer la definición de la voz **careta**: "(*lenguaje popular*) Atrevido, descarado, desfachatado, insolente, cínico. En clara alusión a la cara inmutable propia de ese tipo de individuos" y la aclaración a la (sorprendentemente ajena a nuestros usos) definición de la voz **caretear**: "Es voz de la juventud porteña del 2000". De modo que el *Diccionario del lunfardo* avanza mucho más allá que aquel lenguaje muerto que alimentó los primeros avatares del tango ("papusa", "percanta", "amuraste") y pretende ser un repertorio del lenguaje de uso popular (juvenil, etc.) en la Argentina, como quien dice, *en el quinientos diez y en el dos mil también*.

Pero en el *DeArg*, **careta** se define como "1 Persona que actúa fingiendo sentimientos o pensamientos que realmente no tiene. 2 Persona que no siente vergüenza ante actos que deberían avergonzarlo y que se comporta de un modo descarado e insolente. 3 Persona muy dada a exhibirse en público, especialmente en lugares de moda", además del sentido rural del término, todo lo que resulta mucho más adecuado que la parcialidad propuesta por Espíndola.

Tanto las definiciones insuficientes como ésa (que se multiplican a cada página del *Diccionario del lunfardo*: ver como ejemplos adicionales las voces **caminar**, **chabón**, **fumado** o **vieja**), como las omisiones (no se registran, entre otras muchas, las voces "bailanta" o "fiestonga") o los errores de definición –"curtir" no es "relacionarse" ni "tratarse" sino "cultivar un determinado tipo de vida conforme con determinadas preferencias o inclinaciones", tal como señala el *DeArg*, y no es "palabra nueva, creada por los jóvenes" sino una importación directa del portugués– atentan contra la calidad del producto. Calidad, que, tratándose como se trata en este caso de un diccionario, los lexicólogos de la Academia Argentina de Letras, el Instituto de Filología o el Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires habrían podido garantizar mediante una revisión que no sólo están capacitados para hacer sino que es casi de su competencia obligatoria (para eso el Estado, es decir los contribuyentes, pagan su formación).

Hay que agradecerle y envidiarle a Athos Espíndola su apasionada entrega a la lexicografía (en *Vivir para contarla*, creo recordar, García Márquez rememora el grato trabajo de uno de sus amigos de juventud, que se dedicaba a corregir errores en los diccionarios del mundo), pero hay que reprocharle al *Diccionario del lunfardo* que haya obviado las imprescindibles supervisiones a que su género lo obligaba.

El género "diccionario" tiene como público privilegiado a las instituciones de Estado: los ministerios de Educación y de Cultura de todo el mundo, incluida la Argentina, además de las universidades, gastan millones de dólares anuales en la compra de libros para el sistema escolar y el sistema de bibliotecas públicas, y sería "equivocarse o cometer un error de consideración (*DeArg*) que este diccionario se contara entre las obras de referencia de cualquier escuela.

Supervisado por alguna institución específica, este producto habría tenido una vida útil más larga que el mero servicio de novedades al que lo destina el mercado. Es una pena que una tan bella idea como la que subyace al *Diccionario del lunfardo* (un diccionario argentino de los usos argentinos del lenguaje) haya tenido una realización tan pobre que, allí donde pretende iluminar, oscurece.

DEMASIADO TARDE PARA LÁGRIMAS

SE ESTÁ HACIENDO CADA VEZ MÁS TARDE
Antonio Tabucchi

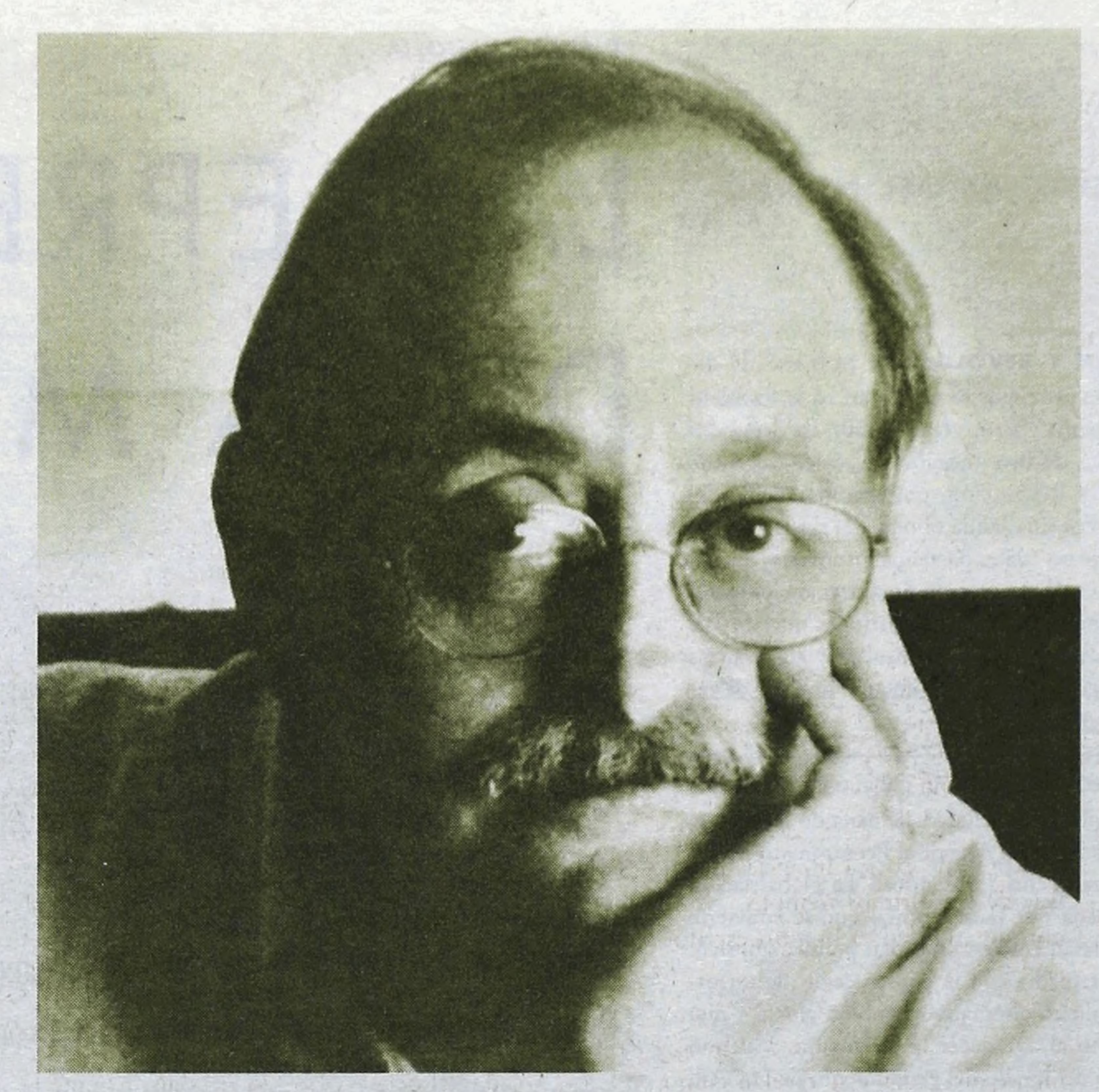
trad. Carlos Gumpert
Anagrama
Barcelona, 2002

POR PAULA CROCI

Se está haciendo cada vez más tarde, la última "novela" de Tabucchi, nos hace caer en una trampa y nos obliga a repensar, si no los límites de la novela, por lo menos, la noción de novela epistolar. No hay dudas de que es un texto armado con cartas. Pero en las cartas no hay más que puro ejercicio narrativo, argumentativo o ensayístico, y es por eso que el libro de Tabucchi está muy lejos de ser una novela epistolar. Nadie puede pensar que es un ejemplar de este género, si no fuera porque la contratapa y el propio autor en su "Postscriptum" cometen el error de llamarla así. En principio no es novela, ni epistolar: a lo sumo, un epistolario y, como tal, desparejo, porque ésa es su condición de existencia. Días mejores, días peores, días en que la subjetividad tiñe los sucesos poco trascendentes de una relevancia inusitada o que descarta lo históricamente pertinente por considerarlo un poco demasiado ordinario. Ahora bien, si la novela epistolar comienza en el azar de una primera carta, el día que un escritor imagina, por ejemplo, la historia de dos personas que se escriben como si viviesen en dos ciudades e inventan con las cartas una lengua familiar y un espacio de residencia común, *Se está haciendo cada vez más tarde* sería una novela epistolar y Tabucchi habría quedado hechizado por los heterónimos de Pessoa.

La novela epistolar es uno de esos libros raros en los que es posible cruzar la verdad del referente inmediato, del episodio cotidiano, con la ficción de la novela y el artificio poético que supone la escritura en primera persona. El procedimiento epistolar tiene la función primera de inclusión temporal: lo que pasó queda dentro de la escritura que se está produciendo ahora, el pasado dentro del presente, el mundo narrado dentro del comentario.

Pero mostrar las cartas es develar el juego y es, sin duda, un acto de riesgo. Exige un pacto de lectura diferente del de la novela, ya que las cartas no muestran una anécdota cualquiera sino una historia de escritura. Como señalan Deleuze y Guattari a propósito de Franz Kafka –con certeza uno de los más ávidos corresponsales que haya dado el siglo XX– aunque, en apariencia, las cartas son un móvil narrativo, el pánico verdadero reside en que la máquina se puede volver en contra de su inventor y revelar sus procedimientos: "Ahora yo estoy aquí y todos pueden ver cómo escribo a través de lo que cuento" es la queja del escritor en una de sus tantas cartas a Milena (la traductora checa de Kafka). Es decir que las cartas encierran un motivo más secreto, más vital: no se trata de escribirlas sino sólo de escribir. Una escritura que nada transcribe, que se sostiene en el lugar de la ausencia del otro (lejos, muerto, abandonado), que no puede sino tener un tono cansino y machacón como las cartas de Tabucchi, "escritas con palabras corrientes, ya desgastadas por las muchas personas que las han dicho, y casi ingenuas".



Resulta interesante, entonces, analizar los procesos de construcción de los relatos mediante estas diecisiete cartas. Textos, muchas veces, deshilachados y por entregas, que se sostienen en la intriga y la promesa de su esclarecimiento. Textos que ponen en crisis el problema del punto de vista; cada carta toma un punto de vista diferente para inventar otra lengua y otra identidad (¿qué escritor se ha privado de hacerlo?). Tal vez por encontrarse más cerca de las confesiones y del diario íntimo, las cartas no permiten que aflore con tanta facilidad la ficción propia del relato, pero sí facilitan la reflexión sobre las condiciones de producción y los procesos de la escritura (*yo, aquí, ahora no hago otro cosa que escribir*). Una escritura por fragmentos y atada a la experiencia personal, a ese deseo de escribir por el puro placer de escribir, fuera de los géneros, fuera de las convenciones.

Quien espere de Tabucchi una novela al estilo de *Sostiene Pereira* o *La línea del horizonte* no la encontrará en *Se está haciendo demasiado tarde*: como mucho, un repertorio de relatos que por algún motivo no llegaron a ser novelas, que fueron descartados, quizá, por cursis, pero que el autor (por gusto, por necesidad o por voracidad editorial) decidió publicar antes de que fuera demasiado tarde (solo él sabrá para qué).

PALABRAS EN COMÚN

pecha que sostiene la opinión pública sobre la capacidad de las instituciones argentinas para defender los intereses ciudadanos respecto de la lógica del mercado, que las relaciones entre los mercados y las instituciones se exaspere un poco, en estos días confusos que nos han tocado vivir: como dice el tango: *nada es mejor, todo es igual, lo mismo un burro que un gran profesor*.

Tomemos como ejemplo el *Diccionario del lunfardo*, firmado por Athos Espíndola, que acaba de distribuir editorial Planeta. Athos Ricardo Espíndola, nos informa la solapa del *Diccionario...*, habría nacido en la ciudad de Rosario en 1919 y luego de una vida consagrada al periodismo (Editorial Columba, *El Mundo*, *La Razón*) que concluyó con su retiro en 1971, se habría consagrado al apasionante ejercicio de la lexicografía, uno de cuyos resultados es el *Diccionario del lunfardo* ahora publicado, "fruto de cinco años de estudio e investigación".

La lexicografía (la disciplina en la que son expertos quienes elaboran diccionarios) y la dialectología (los estudios sobre la variación en los usos del lenguaje de acuerdo con variables en principio geográficas, pero también de clase, de edad, etc.) son de las más apasionantes disciplinas de la lingüística aplicada (de por sí apasionante). Prueba de eso es la atención que se presta a los diccionarios en todo el mundo, y efecto de esa atención, la cantidad ingente de recursos que los Estados destinan, a través de sus instituciones específicas, a garantizar la calidad de esos diccionarios. El estado de una cultura bien puede medirse por la calidad de sus diccionarios.

En el 2001 se distribuyó en la Argentina el *Diccionario del español de Argentina* (*DeArg*), publicado en el 2000 por la editorial Gredos (especializada en diccionarios), elaborado a lo largo de más de quince años de trabajo en el seno de un proyecto de investigación con sede principal en el Departamento de Lingüística Aplicada (Lenguas Románicas) de la Universidad de Augsburgo (Alemania), patrocinado por el organismo alemán DFG y que supo involucrar al prestigioso Instituto Caro y Cuervo de Colombia, que había editado en 1993 un *Nuevo diccionario de argentinismos* como embrión de éste del 2000. Los avances tecnológicos (la computación) y la maduración metodológica hicieron del *DeArg* (coordinado por Claudio Chuchuy, con una decena de colaboradores) una obra, si no perfecta (ningún diccionario lo es, por la propia inestabilidad del lenguaje), al menos insoslayable para todos los apasionados por las palabras y las cosas (desde los adictos a los crucigramas hasta los maestros, los lexicógrafos y los escritores).

Por cierto, el *Diccionario del lunfardo* de Athos Espíndola ahora distribuido no es, en rigor, un diccionario del lunfardo sino un diccionario del español urbano de la Argentina, en cuyo desarrollo histórico el lunfardo (ese lenguaje especializado del hampa) ocupó un lugar central. Para muestra, alcanza con leer la definición de la voz **careta:** "(*lenguaje popular*) Atrevido, descarado, desfachatado, insolente, cínico. En clara alusión a la cara inmutable propia de ese tipo de individuos" y la aclaración a la (sorprendentemente ajena a nuestros usos) definición de la voz **caretear:** "Es voz de la juventud porteña del 2000". De modo que el *Diccionario del lunfardo* avanza mucho más allá que aquel lenguaje muerto que alimentó los primeros avatares del tango ("papusa", "percanta", "amuraste") y pretende ser un repertorio del lenguaje de uso popular (juvenil, etc.) en la Argentina, como quien dice, *en el quinientos diez y en el dos mil también*.

Pero en el *DeArg*, **careta** se define como "**1** Persona que actúa fingiendo sentimientos o pensamientos que realmente no tiene. **2** Persona que no siente vergüenza ante actos que deberían avergonzarlo y que se comporta de un modo descarado e insolente. **3** Persona muy dada a exhibirse en público, especialmente en lugares de moda", además del sentido rural del término, todo lo que resulta mucho más adecuado que la parcialidad propuesta por Espíndola.

Tanto las definiciones insuficientes como ésa (que se multiplican a cada página del *Diccionario del lunfardo*: ver como ejemplos adicionales las voces **caminar, chabón, fumado** o **vieja**), como las omisiones (no se registran, entre otras muchas, las voces "bailanta" o "fiestonga") o los errores de definición –"curtir" no es "relacionarse" ni "tratarse" sino "cultivar un determinado tipo de vida conforme con determinadas preferencias o inclinaciones", tal como señala el *DeArg*, y no es "palabra nueva, creada por los jóvenes" sino una importación directa del portugués– atentan contra la calidad del producto. Calidad, que, tratándose como se trata en este caso de un diccionario, los lexicólogos de la Academia Argentina de Letras, el Instituto de Filología o el Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires habrían podido garantizar mediante una revisión que no sólo están capacitados para hacer sino que es casi de su competencia obligatoria (para eso el Estado, es decir los contribuyentes, pagan su formación).

Hay que agradecerle y envidiarle a Athos Espíndola su apasionada entrega a la lexicografía (en *Vivir para contarla*, creo recordar, García Márquez rememora el grato trabajo de uno de sus amigos de juventud, que se dedicaba a corregir errores en los diccionarios del mundo), pero hay que reprocharle al *Diccionario del lunfardo* que haya obviado las imprescindibles supervisiones a que su género lo obligaba.

El género "diccionario" tiene como público privilegiado a las instituciones de Estado: los ministerios de Educación y de Cultura de todo el mundo, incluida la Argentina, además de las universidades, gastan millones de dólares anuales en la compra de libros para el sistema escolar y el sistema de bibliotecas públicas, y sería "equivocarse o cometer un error de consideración (*DeArg*) que este diccionario se contara entre las obras de referencia de cualquier escuela.

Supervisado por alguna institución específica, este producto habría tenido una vida útil más larga que el mero servicio de novedades al que lo destina el mercado. Es una pena que una tan bella idea como la que subyace al *Diccionario del lunfardo* (un diccionario argentino de los usos argentinos del lenguaje) haya tenido una realización tan pobre que, allí donde pretende iluminar, oscurece.

NOTICIAS DEL MUNDO

RAZÓN Y REVOLUCIÓN El 6 y 7 de diciembre próximos se realizarán en la Facultad de Filosofía y Letras (Puán 480), las Segundas Jornadas de Investigación Histórico-Social de Razón y Revolución, que sesionarán bajo el lema "Por una salida obrera a la crisis argentina" y de las cuales participarán investigadores, docentes, dirigentes de organización piqueteras, sindicalistas y trabajadores de fábricas ocupadas. Se reciben consultas y sugerencias en pascuccita@yahoo.com.ar y revistaryr@yahoo.com.ar

EL OTRO EJE El filósofo italiano Gianni Vattimo recibió en la ciudad alemana de Bremen el Premio Hannah Arendt al Pensamiento Político, dotado con 7500 euros. "La globalización dominada por la economía, que se convierte inmediatamente en un orden político abusivo, no se remedia con la construcción de un orden político alternativo también global", dijo Vattimo al agradecer la distinción. Vattimo rescató del legado del pensamiento de Hannah Arendt su preferencia por unidades políticas no sobredimensionadas, al estilo de la "polis" ateniense, en oposición a las alternativas políticas globales reivindicadas por gran parte de la izquierda actual. Gianni Vattimo, nacido en 1936, estudió Filosofía en Turín y Heidelberg y ha enseñado en las universidades de Yale, Los Angeles y Nueva York. Se ha centrado en el estudio de la filosofía alemana, en particular en Nietzsche y Heidegger, a quien tradujo al italiano. Sobre la obra de estos autores construye lo que llama las filosofías de la diferencia, basadas en la fragmentación y la multiplicidad, nociones que se oponen a la visión dialéctica como visión globalizadora basada en Hegel y Marx. El filósofo integra, además, el Parlamento Europeo como diputado del bloque socialista.

EL CUERVO NO SE RINDE El ex presidente colombiano Alfonso López Michelsen (1974-1978) advirtió sobre los riesgos de convertir al Instituto Caro y Cuervo, Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en 1999, en una "universidad más". La posibilidad de que el Gobierno convierta esa institución de investigación en una universidad más puede llevar a que pierda el rigor científico que ha tenido en sus investigaciones. "La naturaleza de los estudios que se realizan no dan para clases multitudinarias", subrayó el ex presidente, cuyo padre, el también ex mandatario Alfonso López Pumarejo (1934-1938 y 1942-1945), gobernaba Colombia cuando fue creado el Instituto en 1942.

LA REPRESIÓN DE LA MEMORIA

Coordinada por una socióloga argentina, escrita por becarios latinoamericanos, publicada por una editorial española y financiada por empresas norteamericanas, la colección de ensayos que equipara víctimas y victimarios en el Cono Sur globaliza el debate en torno de los derechos humanos

POR JORGE PINEDO

Viernes pisa la arena y deja sus huellas. Robinson Crusoe las descubre y no da crédito a sus sentidos, de modo que clava sucesivas estacas a fin de dejarlas marcadas una vez que la pleamar las disuelva. Porque cada pisada se pierde en la siguiente, la huella se borra y resta sólo la marca a fin de formular un inventario, condición de posibilidad para construir una memoria. Dispositivo que intenta recomponer el circuito en dirección inversa, es decir, desde el sinsentido mismo que plasma la brutalidad (de lo que queda) del acontecimiento. Entonces Robinson concluye: "En efecto, habrá habido un hombre –otro, semejante– en mi solitaria isla".

Por la senda que reúne las discursividades preexistentes, Elizabeth Jelín fabrica memorias mediante la "operación de dar sentido al pasado" y, a diferencia del paradigmático héroe de Defoe, no está sola en la tarea. La escoltan sesenta becarios latinoamericanos incluidos en un Panel Regional financiado por el Social Science Research Council de los Estados Unidos, que a su vez recibe fondos de las fundaciones Ford, Rockefeller y Hewlett. Nación y corporaciones que, a su tiempo, supieron comprometerse con la instalación de las dictaduras que sangraron esta parte del continente desde mediados de los años sesenta, desarrollan ahora un programa destinado a investigar y enriquecer los debates "sobre la naturaleza de las memorias en la región, sobre su rol en la constitución de las identidades colectivas y sobre las consecuencias de las luchas por la memoria sobre las prácticas sociales y políticas en sociedades de transición". Procura asimismo promover "una nueva generación de investigadores con una formación teórica y metodológica sólidas (...) preparados también para abordar la gran variedad de temas candentes que surgirán en el Cono Sur en el futuro". En función de tal advertencia, la institución estadounidense ha editado tres volúmenes bajo el título común de *Memorias de la represión* (Siglo Veintiuno, 2002), todos coordinados por Jelín. En el primero (*Los trabajos de la memoria*), la socióloga e investigadora del Conicet y del IDES sitúa su marco teórico, que es seguido a pie juntillas por sus becarios en los tomos siguientes.

Claudia Feld efectúa un relevamiento de los videos del juicio de 1986 a los dictadores (*Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*) en la segunda entrega, mientras que en la siguiente (*Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "infelices"*), una chilena (Azun Candina Polomer) releva las significa-

VANGUARDIAS ARGENTINAS

¿Vuelve la vanguardia? Hace dos semanas, **Radarlibros** publicó el anticipo de *Literal: 1973-1975*, la antología distribuida por Santiago Arcos Editor que, con introducción de Héctor Libertella, presenta una antología de textos de una de las vanguardias de los años setenta.

La semana próxima tendrán lugar en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038) una serie de mesas redondas que examinarán el alcance y actualidad de la noción de vanguardia en relación con las preguntas: "¿Qué sentido tiene la idea de vanguardia hoy? ¿Ser de vanguardia consiste en retornar a una estética fuertemente politizada? ¿Constituyen hoy las vanguardias sólo una suerte de enciclopedia de recursos, una reserva textual? ¿Ser vanguardista reviste una actitud estrictamente conservadora, una suerte de actitud defensiva? ¿Cuál es la relación de la vanguardia con la política, si es que la tiene?".

Para intentar responder a esas preguntas fueron convocados Andrea Giunta, Horacio Tarcus, Guillermo Piro y Daniel Ontiveros, quienes debatirán el día 2 de diciembre con coordinación de Valeria Añón; Ana Longoni, Flavio Janches, Jorge Dubatti y Federico Monjeau, que sesionarán con la moderación de Lucas Rozenmacher el martes 3 de diciembre; Emilio García Wehbi, Rodrigo Alonso, Diana Theocharidis y Aníbal Jarkowski, cuyas intervenciones serán coordinadas por Martín Tufró el miércoles 4 de diciembre y Diego Fischerman, Magdalena Jitrik, Martín Gambarotta y María Gabriela Mizraje, a quienes cederá la palabra Sergio Wolf el jueves 5 de diciembre.

Todas las mesas se realizarán con entrada libre y gratuita en la Sala de Conferencias del Rojas a las 19.00.



ciones del día del golpe de Pinochet; un argentino (Federico Guillermo Lorenz) evoca cómo se ha recordado el 24 de marzo; un uruguayo (Aldo Marchesi) recorre las fechas emblemáticas de la represión en su país; una paraguaya (Myrian González Vera) significa los cumpleaños del ex dictador Stroessner; dos brasileñas (Alessandra Carvalho y Ludmila Silva Catela) repasan las conmemoraciones del golpe de Estado de 1964, y la coordinadora cierra con renovados sentidos. Tres libros más, dedicados a los archivos, las luchas locales y los monumentos, completarán la colección.

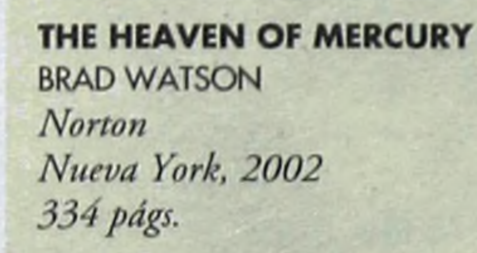
Habiendo instalado el marco teórico a partir de la autoridad propia de la primera persona del singular, Jelín no demora en distanciarse de los estudios sobre la memoria usuales en los organismos de derechos humanos y en el medio académico, donde la memoria es asociada a la ética y a una práctica política activa. Su originalidad reside en asimilarla a un "trabajo", al modo del que hace el inconsciente freudiano, para lo cual parangona la represión psíquica a la de las dictaduras. Sin dejar de citar al fundador del psicoanálisis, Jelín desarrolla su parecer de acuerdo a los parámetros de la psicología adaptacionista de la escuela norteamericana a partir de Dominik LaCapra. La políticamente correcta sociología estadounidense setentista de Howard Baker, el humanismo afrancesado de Pierre Nora, los llamados "estudios culturales" y el cognitivismo posmoderno completan sus referencias epistémicas, en tanto el método apunta a desarrollar historizaciones, con las grandes empresas periodísticas por fuente. Como referente histórico, la Shoah suple la abundancia de "material" local. De todo ello resulta un universo donde las fuerzas convergentes interaccionan en combinaciones intersubjetivas, panorama para nada exótico, ya que prima en el área de las (llamadas) ciencias sociales en, por ejemplo, el Conicet.

Al contrastar, confrontar, comparar y contraponer las producciones discursivas de los asesinos con las de sus víctimas, Jelín desata el notable efecto de homologar la propaganda fascista con la demanda de justicia, al postular dos bandos que remedarían otros tantos demonios ahora *aggiornados*, reciclados, cientifizados. La categoría que los aúna es la beckeriana de "*moral entrepeneurs*", que la ideóloga de la serie prefiere traducir como "emprendedores morales, agentes sociales que movilizan sus energías a favor de una causa", en lugar de la más descarnada "empresarios". Acto de sinceridad que le sirve a fin de conjeturar las "versiones antagónicas".

Espectro conceptual que impregna la producción de los becarios que, en función de dar cumplimiento al canon, caen en contradictorios atolladeros, como afirmar que lo que reveló el juicio a las Juntas "había sido secreto" y, *a la vez*, denunciado por los organismos de derechos humanos. Con el –un tanto forzado– auxilio de Paul Ricoeur a fin de generar un patrón apolítico, se construye el modelo al modo del *show business* en el que la memoria cuenta con un "escenario" en el que se desenvuelve un "dispositivo escénico" donde "diversos actores cumplen roles predeterminados", según una "puesta en escena" destinada a un "público siempre presente (que simbolizaba toda la sociedad)", se aclara. Conjunto donde el papel del productor lo cumple "el movimiento de derechos humanos [que] actúa como 'empresario' de la memoria".

Como si se tratara de una ficción mágica o un mito, que admiten versiones y variantes, la publicidad mendaz de los asesinos instalada a la par del discurso en la lucha por la verdad y la justicia llevada adelante por las víctimas tiende a escindir lo que constituye un solo acontecimiento histórico. En nombre del método científico se precipitan afirmaciones falaces, como cuando a propósito del Uruguay se sostiene que, para las fuerzas de izquierda, "lo que ocurrió antes de 1973 tiene poca importancia. No se reflexiona acerca de las causas...", aun cuando las autocríticas de Tupamaros, socialistas, comunistas y frenteamplistas han sido ampliamente difundidas. Procedimientos que apresuran conclusiones en torno a la curiosa existencia de una suerte de adhesión natural a las formas autoritarias en el Paraguay; una espontánea tendencia al perdón y al silencio en los uruguayos y una atávica preferencia por el olvido en el caso de los chilenos. Síntomas cuya estofa se cuece entre las *Memorias de la represión* y la represión de la memoria.





EL EXTRANJERO

THE HEAVEN OF MERCURY
BRAD WATSON
Norton
Nueva York, 2002
334 págs.

El Sur también existe, sobre todo, en la literatura norteamericana. Ya se sabe: ese territorio y estado de mente donde lo gótico no está reñido con el calor de los mosquitos, los espectros beben bourbon, y blancos y negros se funden en grises pantanosos donde grandes y decadentes familias se vienen abajo entre truenos y rayos. De allí salieron el primer Capote, Percy, McCullers, Welty, O'Connor y el Dios Faulkner para infectar a buena parte de la literatura del *boom* latinoamericano; de allí surge la música sinuosa de R.E.M.; y de allí sale ahora Brad Watson. El joven Watson que, nacido en Meridian, Mississippi, se fue a Los Angeles para ser estrella de cine y tuvo que conformarse con conducir un camión de basura. Nunca llegó a posar sus labios sobre los de Julia Roberts y volvió a casa para los funerales de su hermano mayor y descubrió entonces –enrolado en la Universidad en busca de un diploma que lo legitimara– que eso de la literatura no estaba tan mal después de todo. Enseguida, publicó en 1996 un libro de relatos –*Last Days of the Dog-Men*, un puñado de magistrales historias donde los perros son testigos sabios de las perradas de hombres tontos– alabado al Norte, al Este y al Oeste. En su escritorio sureño, Watson se dispuso a acometer lo que todos esperaban: una novela. Fácil de decir, difícil de hacer, Watson empieza unas cinco novelas y, uh, se enferma de enfermedad rara y no tanto: bloqueo de escritor. Pasan los años y Watson opta por solución desesperada: intentar una gran novela sureña con los pedazos de sus pequeñas e inconclusas novelas sureñas. De ahí surge la flamante y formidable *The Heaven of Mercury*. Innovador y clásico al mismo tiempo, el libro reúne todos los poco comunes lugares comunes de la tradición sureña –pero los revoluciona a partir de una prosa única– y narra un mosaico de vidas y muertes transcurriendo en el pueblo chico e infierno inmenso de Mercury, Mississippi.

El hilo conductor es el octogenario locutor de radio y redactor de obituarios Finus Bates, empeñado en investigar lo que puede llegar a ser un asesinato secreto protagonizado por la ahora difunta Birdie Wells, su dantesca Beatrice, su amor imposible y adolescente, mientras el tiempo pasa despacio, hacia delante y hacia atrás, con el indolente y venenoso fluir de una serpiente o un río. *The Heaven of Mercury* –candidata al National Book Award– ha sido celebrada por expertos regionales como Larry Brown, Barry Hannah y Richard Bausch. El supertraductor Gregory Rabassa la ha definido como "lo mejor que nos ha dado el Sur desde *La conjura de los necios*" y la crítica no ha dudado en elevar a Watson a las alturas de William Faulkner y Gabriel García Márquez.

Hay rumores de que *The Heaven of Mercury* será llevada al cine. Brad Watson, en una entrevista, pide que se acuerden de él –y de su vocación original– a la hora del casting, por favor. Y que, de ser posible, Julia Roberts encarne a Birdie Wells.

RODRIGO FRESÁN

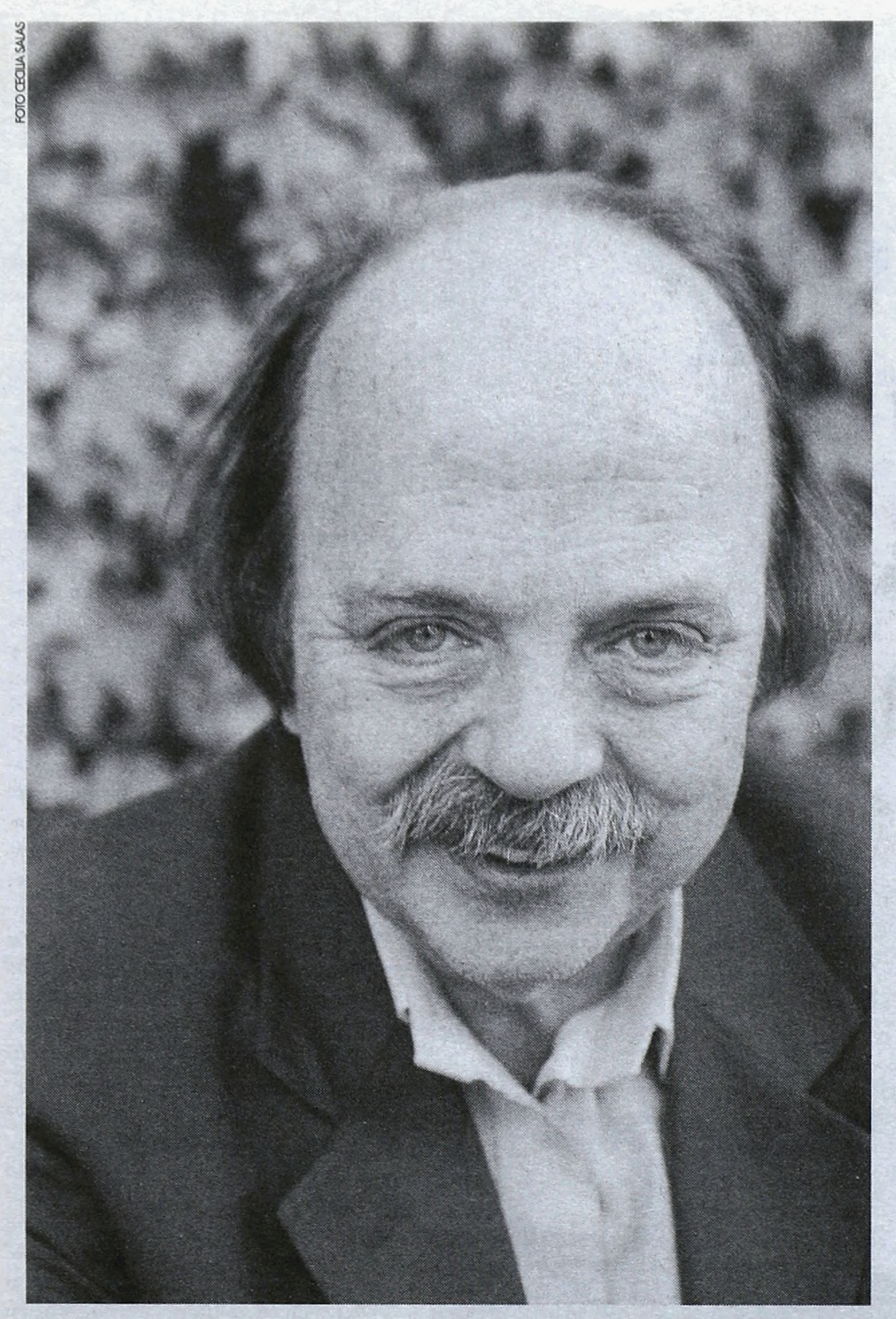


FOTO CECILIA SALAS

ENTREVISTA

UNA VIDA DIFÍCIL

El escritor uruguayo Tomás de Mattos, autor de tres libros de cuentos y tres novelas multipremiadas en su país, acaba de publicar *La puerta de la Misericordia* (Alfaguara), una desmesurada novela de mil páginas que vuelve, como otros ilustres predecesores, a examinar la vida de Cristo. De paso por Buenos Aires, De Mattos conversó con Radarlibros sobre su último texto.

POR LAURA ISOLA

Sólo en casos extremos convendría referirse a la extensión de una novela. El comentario puede poner en evidencia cierta pereza. Casos como el de *La puerta de la Misericordia* de Tomás de Mattos, que ostenta sus bien escritas 998 páginas, pero que no apabulla al lector con esa cifra ya que otros intereses resultan tanto más enormes que su número de páginas. Es una novela sobre la vida de Jesús, que entra en diálogo con la literatura y con la religión, y presenta un Jesús que, por divino, no se pierde de nada de lo humano. El autor de *¡Bernabé, Bernabé!* nació por razones médicas en Montevideo (en 1947), pero a los pocos días ya estaba en Tacuarembó, donde vive y vivirá (dice) para siempre, y donde reparte su inteligencia entre el género literario y el jurídico: "Soy abogado y eso me da mucho conocimiento de la condición humana. Estoy atendiendo confesiones y frente al abogado las personas se sinceran más que con el psicólogo".

Vivir en Tacuarembó, escribiendo una novela de casi mil páginas sobre la vida de Jesús, suena una empresa al menos extraña.

–¿Por qué le sorprende lo de Tacuarembó? Es que yo me siento como un provinciano, un nazareno. Además de un norte medio despreciado: ¿qué de bueno vendrá de Nazaret?

Lo digo en el mismo sentido que usted se intenta definir, aclarando siempre que no es de Montevideo sino de Tacuarembó.

–Es verdad que resalto el aspecto provinciano. Creo que un provinciano está más cerca, en ese aspecto nomás, de Jesús, que una persona de ciudad, y puede entender determinadas acciones. Hay un modo acicalado que en la ciudad revela que uno es de provincia.

¿Cómo se considera con respecto a la tradición de escritores católicos?

–Yo soy uruguayo y por lo tanto vengo de una tradición muy laica. Nunca vinculé la religión con mi quehacer literario hasta este momento, aunque no me gustaría que dijeran que alguna de mis novelas anteriores es anticristiana. Lo importante de la literatura es que se lee sin atender el credo del escritor. *El Evangelio de Jesucristo* de José Saramago me gustó mucho y me dolió que el Vaticano se escandalizara cuando le dieron el Premio Nobel. En Tacuarembó realicé mi formación y es el lugar donde sigo viviendo. Allí leí extracurricularmente a escritores como Graham Greene, Muriac y Chesterton.

Usted nombró a Saramago, a partir del cual podría trazarse una genealogía de novelas sobre Jesús.

–Sí, pero no de autores católicos, y me cuesta encontrar esa tradición en Latinoamérica. La que recuerdo y que no me gustó nada, gustándome otras de sus novelas, es *El Evangelio de Lucas Gavilán* de Vicente Leñero. En Europa ni siquiera un protestante ha escrito sobre Jesús.

Sin embargo, aunque no sean del mismo credo está *El rey Jesús* de Robert Graves, *El Evangelio del hijo* de Mailer, la mencionada de Saramago y otras tantas. ¿Cómo entra en diálogo esta novela con esos textos?

–En el caso de Saramago hay pequeños homenajes, como respuestas a frases que están en su novela o personajes que aparecen en *La puerta de la Misericordia* y que están en *El Evangelio de Jesucristo*. Es como si el Jesús de mi novela hubiera leído ese texto.

Ya el procedimiento mismo es un poco "saramaguiano", si se me permite el neologismo.

–Exactamente, hay una parodia de la parodia. También está Kafka presente en la parábola de la puerta, que remite a *El Proceso*.

La novela está plagada de este tipo de citas, pero admite muchos niveles de lectura además del erudito descifrador. ¿Hay una preocupación porque así sea?

–Si el lector lo descubre, bárbaro. Lo que no quiero es que interrumpan el tránsito de lector, que no reconozca el diálogo. Me interesan las obras abiertas y me gusta definir la literatura utilizando la comparación con lacinta de Moebius: es escritura y lectura y no se distingue el derecho del revés.

¿Por qué cree que siempre la postura blasfema sobre Cristo hace hincapié en los placeres de la carne y no en otros aspectos? Pensaba, ampliando las versiones blasfemas sobre Cristo hacia otras artes, en *La última tentación de Cristo*, la película de Scorsese.

–Yo creo que hay un costado flaco del cristianismo poscristiano que es el manejo célibe y machista de la sexualidad. Generado en el judaísmo, que aún hoy discrimina entre el hombre y la mujer. Aunque los rabinos puedan casarse, las mujeres tienen su lugar separado de los hombres.

¿Influye que la versión ortodoxa sea la de un Jesús asexuado?

–Puede ser. Lo que es seguro es que la imagen que se da es una imagen de hombre europeo, rubio, con una barba cuidada, delgado. A veces, cuando se muestra la crucifixión, está con el pelo más negro. Es muy común en la iconografía.

Ésa no es la imagen del Jesús de su novela.

–Claro, porque traté de mostrar un Jesús palestino. Pelo negro, cuerpo robusto de carpintero. Si bien este Jesús es célibe, lo es por opción personal. Aunque atrae mujeres, y me parece que es la actitud que se describe en el Evangelio. Quien lea cuidadosamente la Biblia se encontrará con mujeres enamoradas de Jesús. Tanto María de Betania, la hermana de Lázaro, como María Magdalena son descriptas como mujeres enamoradas. La escena con la hermana de Lázaro es casi erótica: ella rompe un perfume de nardo, reservado para la noche de bodas, y unge los pies y la cabeza de Jesús y lo acaricia. Jesús se deja acariciar. Son reacciones amorosas, de una atracción sexual. Pero no llega a la consumación como sucede en el texto de Saramago o a la fantasía sexual como en la película de Scorsese que mencionaba antes.

Hay en la novela un progresivo develamiento de la misión de Jesús. ¿Es posible pensarla como una novela de aprendizaje?

–Pienso que sí. También me gusta pensarla como una novela de indagación. Lo que dice Piglia sobre el enigma y la travesía: creo que se dan las dos cosas. Por el lado del aprendizaje y por el lado de la exploración de la vida eterna.